

笠間悠貴*¹

Photographic Expressions of Weather

Yuki KASAMA

Abstract

This article is about photographic expressions of weather. I consider both the seascape photography taken by Gustave Le Gray in 1856 and the photograph "Rain" taken by Kanendo Watanabe who is Japanese photographer in 2006.

(1) まえがき

気象は、写真に被写体として直接写り込むことがなくとも、光の状態や湿気などを通じてフレーム全体に影響を及ぼす。本論文では、風、雨などを主題とした二つの写真を考察する。二つの写真とは、1840年代から50年代にかけてフランスで活躍したギュスターヴ・ル・グレ (Gustave Le Gray, 1820-1884) の海を捉えた連作のうちの1点と、現代の写真家、渡辺兼人 (1947-) の「雨」というシリーズの内の1点である。これら二つの写真は時代や表現方法こそ違えど、ともに写真表現への挑戦がある。それは「写る」ということへの問いであり、写すことのできないものへのアプローチだ。これらの写真を、技術的側面と美学的側面の両方から論じることで、写真の指標性のあり方を明らかにする。

(2) 本文

1. ギュスターヴ・ル・グレ「海景」

今まさに岸に向かって打ち上がるかにみえた波が、たちまちのうちに崩れる瞬間を捉えた1枚の写真がある (fig. 1)。ギュスターヴ・ル・グレによるその海の写真は、1857年に地中海に面したフランス、エロー県のアグドで撮られた¹。逆光に照らされたブレスクー要塞島が、岸から少し離れた沖で海と空を分割し、単調な水平線にリズムを与えている。湿式コロジオン法で撮影されたこの写真は、写真発明から20年も経っていない頃のものであるにもかかわらず、肌理の細かい粒子と、豊かな階調、構図の妙が相まって、観者をまるで海岸に佇んで



fig. 1

出典：Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray* (Chicago: The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Press, 1987)

いるような感覚に誘う。荒れる海と空の様相は一体をなして風雲急を告げ、早く立ち去らなくてはならないような切迫がもたらされる。画面左下辺りの濡れた岩に輝く光も太陽の傾きを伝え、潮の匂いまで想像できてしまいそうだ。海を見たことがある人なら誰もが経験したことのあるような視点が現れており、一見何気なく撮られたようにも思えるが、実は非常に工夫された構図である。まず、ブレスクー要塞島の地面はほぼ見えず、水平線より頭を出していることから推測できるように、低い位置にカメラを据えられている。なお、水平線は、山のような高い位置からカメラを構えても、海拔0メートルのところで構えても、水平垂直にカメラを据えた場合、標高差に関係なく構図の真ん中を横切る。したがって、高い位置からのアングルで海面を捉えると水面が立って写さ

*¹ 明治大学理工学研究科新領域創造専攻

れ、低いアングルからの構図は、遠近感が強調される。手前のものが大きく写し出されることで奥行きのあるダイナミックな印象を与える。波飛沫が迫ってくるような感覚を生む画面構成は、低い位置にカメラを構えることで生み出されている。そして岸から約1キロメートル離れた位置にあるブレスクー要塞島が、それほど離れて見えないため、望遠寄りのレンズを用いたことが推測される。広角系のレンズを用いた場合、さらに遠近感を強調することが出来るが、遠くの波が表現出来なくなってしまうだろう。つまり、この写真は緻密に計算されて撮影された作品なのだ。また、この写真に用いられた湿式コロジオン法という写真史上早い段階で生み出された技法は、現在では考えられないほど時間と労力を要する技法である。

湿式コロジオン法は、硝酸銀を含ませたコロジオンを生成することで感光性を持たせたガラス板をネガとして用いる写真の技法である²。1851年にイギリスの写真発明家であり彫刻家であるフレデリック・スコット・アーチャー (Frederick Scott Archer, 1813-1857) が、雑誌『化学者』(The Chemist) で湿式コロジオン法を発表したことによって広まった³。これをもって湿式コロジオン法の発明と言われることは多いが、実はル・グレはその前年に、コロジオンを使った実験について言及しており、コロジオンの写真への有用性に気づいていた最初の一人でもある⁴。コロジオンとは、アルコールに溶かしたセルロースのことで、1847年に発見されたばかりのものであった⁵。当初は、医療用の包帯を接着するために用いられ、医学者であるアメリカのジョン・P・メイナードによって「付ける」という意味のギリシア語 collos から名付けられた⁶。コロジオンの非常に透明性が高く、また

乾いたときに柔らかくて薄い平面性を持った皮膜になるという特性が、理想的な写真の乳剤になるのである。湿式コロジオン法が発明される以前に多くの写真家に用いられていた写真技法は、銀板写真と呼ばれるダゲレオタイプと、紙ネガを用いるカロタイプである。前者は、金属が支持体であるため細かい描写の写真を制作することができる代わりに、複製することができず、全てが一点物という特徴がある。後者は、薄い紙を用いた技法であるため、何枚でも複製することができるネガ・ポジ法を備えた初めての技法であったのだが、いかにせん紙を用いるため解像度ではダゲレオタイプに及ばなかった。高い解像度と複製能力の両方を備えた技法として、湿式コロジオン法は写真に革新を与えたのである。ただ湿式というだけあって、コロジオンと硝酸銀の化合物が、ガラスの上で乾燥してしまうと写せなくなってしまうという難点があった。湿っている状態で撮影しなければならないため、撮影の直前にガラスに感光材を塗布しなければならず、野外に暗室のためのテントや馬車を同伴させる必要があった (fig. 2)。1871年には、乾式ゼラチン法が発明されたため、わずか20年ほどで写真の技法としての主役の座を降りることになるのだが、それでもなお、湿式コロジオン法が広げた写真表現の可能性の幅は大きかったと言えるだろう。

ル・グレは、キャリアを画家としてスタートしている⁷。1839年から1843年まで、画家ポール・ドラローシュ (Paul Delaroche, 1797-1856) の工房で学んだ⁸。皮肉なことに、ル・グレが画家を志した1839年と言えば、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851) が、フランス科学芸術アカデミーでダゲレオタイプの発明を発表した年でもある⁹。そし



fig. 2

出典 : Mark Osterman & France Scully Osterman, *Basic Collodion Technique: Ambrotype & Tintype* (New York: Scully & Osterman, Inc, 2012)

て、当のドラローシュは、1838年に初めて写真を見たとき、「今日を限りに絵画は死んだ」と感想を述べた人物でもある¹⁰。そうした時代を歩みながら、ル・グレが写真をはじめたのは1840年代の後半になってからだった¹¹。ダゲレオタイプやカロタイプを用いながら肖像写真や美術品の複写など商業的な撮影で生計を立て、また1950年には彼にとって初の写真技術書『紙とガラスによる写真術の理論と実践』(*Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*)を刊行した¹²。コロジオンについて論じたのもこの著書においてである。また、アンリ・ル・セック(Henri Le Secq, 1818-1882)やロジャー・フェントン(Roger Fenton, 1819-1869)、マクシム・デュ・カン(Maxime Du Camp, 1822-1894)ら、同時代の写真家に技術指導をおこなった¹³。その傍ら、自らの個人的な作品として、1849年には、バルビゾン派の画家が題材としたフォンテーヌブローの森を撮影し、光の差し込む木々や草花をフレームにおさめている(fig. 3, fig. 4, fig. 5)。その後1855年から1860年にかけてノルマンディー地方やブルターニュ地方、そして地中海の海岸で海景を撮影した(fig. 6, fig. 7, fig. 8)。その中の一枚が、冒頭の写真である。ル・グレは、コロジオン法が普及してからもしばらくのうちはまだまだダゲレオタイプや、ドライワックス法と呼ばれるカロタイプを発展させた紙ネガを用いて制作していたが、1850年代半ば以降に地中海で撮影された一連の海の写真では、主に湿式コロジオン法を用いた¹⁴。十分に技術を取得してから用いるという慎重な彼の制作態度を表しているようだ。海の風景の制作プロセスからもそれを知ることができる。

冒頭の写真は、空と海を別々に撮影し、プリントの段階で合成して1枚の写真にしたことで知られている¹⁵。当時の湿式コロジオン法は同時期のダゲレオタイプよりも感度が低く、そして、可視光線域にあるそれぞれの色彩を適正にモノクロームの階調に翻訳する、いわゆる整色性も不完全であった。すなわち湿式コロジオン法は、赤や黄色より青、紫、紫外線に強く反応するという性質上の欠点を持っていた。その点で海や空は青色をしているため、感光しやすい被写体である。何より合成技術も、湿式コロジオン法の複製技術を活かしたものだ。ダゲレオタイプのようなネガのない「一回性」の写真は、多重露光を用いれば複数のイメージを一枚の写真にすることはできるが、長い時差を置くことは難しい。荒れる海と、雲が散らばった空のような、別々の日に撮影したものを一枚にすることができるのは、何枚も焼くことができるネガ・ポジ法ならではのことである。現在のスマートフォンなどでは内部で画像処理をしているため難なく撮



fig. 3, 4, 5

出典：Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray* (Chicago: The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Press, 1987).

影できているように感じられるが、元来、海と空では露光差がかなりあるため、一枚の写真としておさめようとするのは難しい。当時の整色性とコントラストの問題について、ドイツ出身の写真史家ヘルムート・ゲルンシャイム(Helmut Gernsheim, 1913-1995)は、次のように述べている。



fig. 6, 7

出典：Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray* (Chicago: The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Press, 1987).



fig. 8

出典：Sylvie Aubenas, *Gustave Le Gray 1820-1884* (Los Angeles: Getty publications, 2002).

雲を記録するのは、うごめく群衆を止めて撮影することよりも難しい。なぜなら、草木のような緑色に対する感度は当時のモノクロフィルムはあまり高くなく、一方で空の青さに対しては非常に感度が高いため、コントラストがつき過ぎるためである。もし、空に露出を合わせれば全景は真っ暗になってしまう¹⁷。

ル・グレが用いたような大型のビューカメラでは、被写界深度が浅くなるため絞り値を大きくしなくてはならず、動く波の形を留めたまま撮影しようとすれば、あおりを用いたとしても感度が必要となる。感度を上げれば、感光材のコントラストが上がるためラチチュードは低まり、暗い海に露出を合わせたとき明るい空は白く飛んでしまう。逆に空に露出を合わせれば、海は黒く沈む。ゲルンスハイムの言うように、全景の海と背景の空を同時に写し取ることは、当時の感材の性質からすると、一度の撮影で作り上げるのは困難だった。

ル・グレの合成技術の用い方はしかし、感材の特性にとどまらず、表現の問題も含んでいる。同時代に撮影された、オスカー・ガスターヴ・レイランダー (Oscar Gustav Rejlander, 1813-1875) の《人生の二つの道》(The Two Ways of Life, 1857) (fig. 9) と題された写真は、30枚のネガを合成したことでよく知られているが、レイランダーとル・グレの合成技術を用いた表現には随分違いがある。レイランダーの《人生の二つの道》は、一人の人が自堕落な道を歩んで没落していく様と、もう一方では困難を乗り越え大成する様を一つの写真で見せるという寓意画的写真で、宗教的教訓を絵画ではなく写真によって表現するという試みである。それに対して、ル・グレの作品は、あくまで合成を用いたことを極力見せない仕上がりになっている。実際、イギリスの展覧会に出品した際には、2枚のネガから合成した写真であるという事実を信じる鑑賞者はいなかったという¹⁸。言い換えれば、立ち上がる波飛沫と荒れる遠くの海、大小の雲が群がる空が見事な一体感を成してリアルな風景を表現するために、敢えて複数のネガを用いて制作されたということだ。気象は、人の手によってコントロールできないため、合成という作為に拠らなければ、自然な外観を得ることが出来ないのである。つまりこの1枚の写真は、気象条件と感光材の性質上の限界の間で引き裂かれているのである。デジタル化が進んだ現在においても、多くのことが改善されているにしても、シャッタースピードと絞り、コントラストを操作することで写真が制作されるというプロセスに変わりはない、上記のような感光



fig. 9

出典：蔦谷典子『写真の歴史160年』島根県立美術館，2001年。

材の問題は内在している。気象は図らずも、撮影プロセスにおいて生じる写真のメディア的限界を露呈させるのである。次の章では、現代日本の写真家、渡辺兼人（1947-）の作品「雨」を通じて、そうした写真のメディア的限界について考察を深めたい。

2. 渡辺兼人「雨」

渡辺兼人は1973年に初めての個展「暗黒の夢想」をニコンサロンで開催して以来、一貫してすぐれた階調のモノクロプリントによる風景写真を制作してきた写真家である。一方でカメラが向けられる対象は、街、森、海、湖と展覧会ごとに変化し、国内外を問わず様々な土地で撮影されてきた。渡辺によって切り取られた風景の特徴は、構図の中に中心を持たないことだろう。どの被写体に注目して撮影されたのかがよく分からないのである。特に、制作時期が新しくなるものほどその傾向は強まっているように思われる。高度な技術に裏打ちされたプリントと、狙いの見えない構図の取り方というアンビバレントな併存によって、見る人の視線は印画紙の上を滑って宙をさまよう。なぜなら、ファインプリントであることによって、作家の意思が行き届いた写真であることが強く主張されているにもかかわらず、何をどう見せたいのかはなかなか明らかにならないからである。

ところで、雨粒は実は笠のような形をしている。武田喬男『雨の科学』によれば、雨粒は落下するときに空気抵抗が生じ、下部は平らか幾分凹んだような形をし、上部は表面張力のため丸くなっているという¹⁹。大きな雨粒であればあるほど、表面張力に空気抵抗が勝り、下部の凹みはどんどん深まり、やがてはドーナツ状になって最後は分裂してしまう。こうした、肉眼では捉えることができない早い動きを、連続した静止画像に分解するこ

とで理解可能にしたのは、やはり写真である。19世紀においてエドワード・マイブリッジ（Eadweard Muybridge, 1830-1904）やエティエンヌ＝ジュール・マレ（Etienne-Jules Marey, 1830-1904）が運動の瞬間を写真におさめることで、馬のギャロップや、鳥の羽ばたきなどのメカニズムを解明してきたのはあまりにも有名であるが、雨粒の形もまたそうした写真の技術によって確かめられたもののひとつである²⁰。雨は、馬や鳥に比べて微視的なため、より速いシャッタースピードで捉えなければ、雨粒の落下する様子を定着することはできない。感材の改良や、デジタル技術、ストロボの進化によってよりハイスピードでシャッターを切ることができるようになり、ますます人間が経験することのなかった一瞬のイメージを得ることに成功している。写真は、人間の視覚的経験とは明らかに別の世界があることを、それも身近に潜んでいるということを示してきたのである²¹。こうした写真の性質は、大戦間の芸術運動、中でもシュルレアリスムに対して強い影響を与えた。シャッタースピードやフレームによって時間や撮影範囲を限定することで、写真のストレートな再現性は、対象物を未知のものとして呈示しようという、いわば逆説的な性質を持っているためである²²。渡辺の初期の写真においても、例えばショーウィンドーや病院の器具など、ウジェーヌ・アジェ（Eugène Atget, 1857-1927）を経由し、シュルレアリストたちが好みそうな被写体を撮影した作品は散見される²³（fig.10, fig.11）。写真は、日常的な我々の経験とは乖離した世界を開示する可能性を胚胎している。

新たな視覚経験をもたらしてきた写真のイメージは、言うまでもなく光の痕跡としての側面もある。実際写真は、レンズを通った光にフィルムや画像素子が反応することでイメージが生じる。このような人間の手を介在せ



fig.10,11

出典：金井美恵子・渡辺兼人『既視の街』新潮社，1980年

ずに生み出される写真のオートマティックな性質は、写真に被写体の単なる写しという以上のものにしてきた。写真において、イメージは同時に光の痕跡なのであり、それが同時であるという点が、他のメディアと写真を隔てる特徴だろう。痕跡について、写真家の港千尋(1960-)は『記憶』という著書の中で、「日焼けや痣や傷や染みと同じように、写真は表面に残された物理的な力を伝えている。皮膚に残る傷や痣が、個人の記憶にとって第一義的な意味を持っているように写真と記憶を結ぶものは、痕跡という現象である。痕跡は過去に存在したなにかを示す」と述べている²⁴。つまり、光が介在して被写体は自動的に写真に写される。そうしたプロセスによって写真と被写体は指標性を伴う関係を結ぶのである。

2006年にギャラリー山口で発表された「雨」のシリーズの内の1点を見てみよう (fig.12)。「雨」というタイ



fig.12

トルが用いられていながら、雨を強調した写真というより、雨降る街の風景写真という印象を持つ。写真に写されているのは、袋小路のような場所と、コンクリートやトタンの古びた建物、そして画面の奥には電柱と、少しの空が覗いている。ありふれた街並みであり、とりわけ目を引く被写体は何もない。そしてまた、特殊なフレーミングもされておらず、いわゆる独特の視点で切り取られた名作という形容もできないだろう。さらに、撮られた現実の空間においてはあったはずの雨は定着されず、主題が欠落している。かろうじて雨を示すのは、地面の水たまりの部分、降りしきる雨の雫が跳ね返って作り出した波紋や、建物のコンクリートに染みこんだ水分が作り出す模様くらいのものである。しかしそれらは、地面や壁のイメージであって、雨や雨粒のイメージではない。従って雨そのものを写すことに失敗し、背景だけの写真とでもいうような様相を呈している。イメージとして定着できなかったという事態は、そのまま痕跡としても残されなかったということである。しかしだからといって、この写真を見て雨は降っていなかったと考える人はいない。我々は、写された水たまりや壁の状態から、個々人の記憶の中にある雨を辿り寄せて想像することができる。つまり徴候として雨は示されている。港千尋は、写真と記憶を結びつけるものは痕跡であると述べていたが、この写真においてはむしろ、記憶によって写真と痕跡が結びつけられていると言えないだろうか。写らなかった雨を記憶によって補うことができるのは、まさに写真だからである。残されなかった痕跡と記憶について考えるために、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン (Georges Didi-Huberman, 1953-)「裂け目としてのイ

メージ」という概念に触れてみたい。

「裂け目としてのイメージ」とは、絵画に描かれた対象から概念を読み解こうとするイコノグラフィーや、制作された時代背景や文化的コードまでを読み解こうとするイコノロジーに回収されることのなかったイメージのことである。ディディ＝ユベルマンによれば、イコノグラフィーやイコノロジーは両者とも、イメージに意味を与えるために「要約して総合の統一性に還元」しようとしてきたという²⁵。そしてそこから漏れ出たものは、美術史という学問において正当に評価されてこなかったと主張する。芸術作品を目の前にして、可視性と可読性以外の要素に関しては思考を停止してきたというのである。「裂け目としてのイメージ」を巡って、次のように論じている。

はかないものとはいえ、消失点はまさに実在している。それはそこに、われわれの前に存在する—まさに忘却の印を帯びて。それはそこに、痕跡のように、残存物のように存在する。絵を前にして、夢の状況と対称的な（つまり一致しない）状況にいるように想像してみよう。つまり、そこで表象の体制は、まさに夜が残したものの層に基づいて機能するのであり、それらの残存物は、それ自体としては忘却されているが眼差しの素材をなしているのだ。すなわちそれらの残存物は、残存物の空間—あるいは残存物の時間—において、われわれをイメージの本質的視覚性と再び結びつける、つまり見つめられると同時にわれわれを見つめ、われわれを取り巻き、われわれと関係するその眼差しの力とわれわれを再び結びつけるのだ²⁶。

視覚芸術を前にするとき、我々は単に眺めているのではなく、常に体全体や言語をも巻き込みつつ何か別のものと接続して見ているということだ。そこで鍵となるのは、またもや痕跡である。絵画を前提とした痕跡とは、描かれた対象が、直接的な経験として見る者に到来するための工夫がまさに成されている場所であり、絵具による筆跡、画家の手の痕跡でもある。いわば、イメージと物質に引き裂かれている場所なのである。そこを横断する方法こそ、夢と同じように、因果関係の破綻した非論理的なつながりによって無軌道に広がっていくという方法を用いなければならない。でなければ、すべては意味に回収されてしまうという。以上がディディ＝ユベルマンの主張である。絵画においては、手の痕跡（現実とその絵が作られた時間）と、イメージの顕現（描かれた対

象の時間）を、プロセスにおいて一致させることは事実上不可能である。そのために、絵画はあらゆる工夫をしたあげくフィクション性を完全には拭い去ることができない（絵画の醍醐味のひとつでもあるのだが）。他方で、写真は即座にフィクション性を克服することができる。内容やシチュエーションが意図して作られたものかどうかは別として、少なくともある時ある場所で撮影されたということだけは事実として残る。痕跡であることと、イメージであることは、写真においては同じだからである。

渡辺の「雨」は、世界に依存してイメージが作られるという写真の核心に基づいて制作された作品と言えるだろう。雨粒が可視化されなかったことで、雨を撮ろうとする作家のわずかな意図さえ空中分解し、フィルムの上に像が生じたという事実だけがくっきりと伝えられている。「雨」は、雨粒をイメージとして見せる代わりに、雨の直接的な経験を想起させる装置としての役割を果たし、我々に世界への通路を開くのである。雨粒の形跡を残さなかったからこそ、写されるプロセスを幾度も反復することで思弁的に雨を見出すことができるのである。

（3）結語

以上のようにギュスターヴ・ル・グレと渡辺兼人の写真を見てきた。前者の写真は、19世紀の写真術では捉える事の出来なかった風景を、合成することで解決しようとした。もし現在、ル・グレが撮影したのと同じ場所で、同じような条件で最新の技術を用いて撮影したなら、海の状態に気を配りながらシャッタースピードを優先しさえすれば、波を綺麗に止めて写すことができ、且つ空も克明に記録できるだろう。感度の上昇、ラチチュードの改善などによって、当時に比べて撮影上のストレスは極めて少なくなっている。それだけに、像が生じるということに対する問いを持たなくても、撮影それ自体は簡単に出来てしまう。その代わり、カメラを選択し、レンズを選択し、記録媒体はフィルムかデジタルか、カラーかモノクロか等々、膨大な選択肢を撮影者は持つようになった。もはや、写真を撮ることは日常化し、「写る」とことは自明のことである。この期に及んで、再び「写る」ということに対して問いを立てなければならなかった理由は、どのような経緯を辿って写されたのかという起源が見えにくくなればなるだけ、写真を読み解くことは困難になるからである。写真を読むことが出来ない観者に対して、写真が効力を発揮するのはインパクトだけになってしまう。そうなれば、写真はワン・イシューを繰り返すだけの存在になってしまうだろう。渡辺兼人の

「雨」はこのような時代にあって、まさに「写る」ことへの問いを強く含んだ作品である。雨粒が写らなかった写真を前に、我々はイメージを受動的に享受するのではなく、撮影された背景や環境を読むという能力が試される。写真が氾濫する現代においてこそ、一枚の写真を前に立ち止まって思考することは、意義があると思われる。

(4) 参考文献

- 1 Sylvie Aubenas, *Gustave Le Gray 1820-1884* (Los Angeles: Getty publications, 2002), 107
- 2 George H. Berkhofer, *Wet Collodion Photography: A Short Manual* (Raleigh: Lulu Publishing, 2008), 4.
- 3 Mark Osterman & France Scully Osterman, *Basic Collodion Technique: Ambrotype & Tintype* (New York: Scully & Osterman, Inc, 2012), 7.
- 4 Ibid., 7.
- 5 Ibid., 7.
- 6 Ibid., 7.
- 7 藤間寛『島根県立美術館ハンドブック』ハーベスト出版, 2009年, 66頁。
- 8 Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray* (Chicago: The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Press, 1987), 168.
- 9 John Szarkowski, *Photography Until Now* (New York: The Museum of Modern Art, 1989), 35.
- 10 Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray*, 168.
- 11 ボーモント・ニューホール『写真の夜明け』小泉定弘・小斯波泰訳, 朝日パノラマ, 1996年, 141頁。
- 12 Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray*, 168.
- 13 ボーモント・ニューホール, 前掲書, 141頁。
- 14 Sylvie Aubenas, *Gustave Le Gray 1820-1884*, 107
- 15 Ibid., 107.
- 16 Mark Osterman & France Scully Osterman, *Basic Collodion Technique: Ambrotype & Tintype* (New York: Scully & Osterman, Inc, 2012), 8.
- 17 Eugenia Parry Janis, *The Photography of Gustave Le Gray*, 73.
- 18 Ibid., 73.
- 19 武田喬男『雨の科学』成山堂書店, 2005年, 4-5頁。
- 20 Jennifer Tucker, *Nature Exposed Photography as Eyewitness in Victorian Science* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013), 159.
- 21 Dawn Ades & Simon Baker, *Close-Up Proximity and Defamiliarisation in Art, Film and Photography* (Edinburgh: The Fruitmarket Gallery, 2008), 9.
- 22 シュルレアリスムと写真の関係は、ロザリンド・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳(リプロポート, 1994年), 倉石信乃「写真芸術の成立とヌード」二階堂充・天野太郎・倉石信乃『横浜美術館叢書 ヌード写真の展開』(有隣堂, 1994年), 種村季弘『魔術的リアリズム』(ちくま学芸文庫, 2010年)などを参照した。
- 23 渡辺兼人「神秘の家あるいはエルベノンの狂気」,『写真批評』第7号(1974年8月)や, 金井美恵子・渡辺兼人『既視の街』(新潮社, 1980年)を参照した。
- 24 港千尋『記憶—「創造」と「想起」の力』講談社選書メチエ, 1996年, 127頁。
- 25 江澤健一郎「訳者あとがき」, ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』江澤健一郎訳, 法政大学出版局, 2012年, 477頁。
- 26 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』江澤健一郎訳, 法政大学出版局, 2012年, 268頁。